

L'ESPRIT DE LA RUCHE DE VÍCTOR ERICE ET L'ÉNIGME DU MAL

EMMANUEL LARRAZ

Université de Bourgogne

Le premier long métrage de Víctor Erice, *L'esprit de la ruche* (1973) qui est aussi le premier film espagnol à avoir remporté le prix de la mise en scène, la *Concha de Oro*, au Festival de Saint-Sébastien et qui s'imposa d'emblée comme un chef-d'œuvre, peut être lu comme un hommage du réalisateur au cinéma de son enfance et également comme une réflexion sur le mystère de l'existence du mal.

L'on assiste au parcours initiatique d'Ana, la jeune héroïne, interprétée par l'extraordinaire Ana Torrent, qui va la mener jusqu'au seuil de la mort dans sa tentative d'échapper, après l'écroulement de ses espérances d'enfant, à l'angoisse du mal de l'existence. Les figures du mal se déclinent dans ce film étrange et fascinant selon deux temporalités. Dès la fin du générique, apparaît le temps primordial du mythe, le temps fabuleux des commencements, annoncé par la formule rituelle d'ouverture des contes : *Érase una vez...* (Il était une fois. . .), inscrite au centre de l'écran. Le temps historique vient ensuite, dès le premier plan du récit filmique, signifié par la légende qui apparaît en surimpression, au tiers inférieur du cadre : *Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...*¹

¹ Un village dans la plaine de Castille vers 1940...

LA DÉCOUVERTE DU MYTHE DE FRANKENSTEIN

Víctor Erice, né en 1940, à la fin de la guerre civile, a souvent tenu à rappeler l'importance du cinéma pour les gens de sa génération. Les films, bien que mutilés par la censure, ouvraient une fenêtre sur le monde et étaient susceptibles de devenir une source précieuse de connaissances et d'apporter même un ferment de subversion. C'est ainsi que le cinéaste qui ignorait tout du roman de Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, a découvert ce personnage mythique grâce au film de James Whale, *Frankenstein, the man who made a monster* (1933) :

Antes de saber que Frankenstein era una criatura literaria, ¿cuál ha sido mi primera relación con él? Pues bien, era una relación teñida de atractivo y rechazo, establecida en el interior de una sala oscura en un momento de mi infancia.¹

Dans la sélection des extraits du film de James Whale que Víctor Erice a inclus dans son propre film en montrant des moments de la séance de cinéma dans le village, il a bien pris soin de présenter la première séquence, spécialement riche de sens. L'on y voit en effet une sorte de maître de cérémonie s'adresser directement aux spectateurs, à la fois pour souligner la portée du film qu'ils vont voir et pour leur conseiller, avec une certaine ironie, de ne point trop se laisser impressionner :

El productor y los realizadores de esta película no han querido presentarla sin hacer antes una advertencia. Se trata de la historia del doctor Frankenstein, un hombre de ciencia que intentó crear un ser vivo sin pensar que esto sólo puede hacerlo Dios. Es una de las historias más extrañas que hemos oído. Trata de los grandes misterios de la creación, la vida y la muerte. Pónganse en guardia. Tal vez les escandalice, incluso puede horrorizarles. Pocas películas han causado mayor impresión en el mundo entero. Pero yo les aconsejo que no la tomen muy en serio.

¹ Interview par Miguel Rubio, José Oliver et Manuel Matji, in *N.D.* du 14 octobre 1973.

Il est vrai que le mythe de Prométhée revisité par Mary Shelley au début du XIX^{ème} siècle, évoque bien « les grands mystères de la création, de la vie et de la mort ». Ce personnage, qui fit l'homme d'argile puis l'anima avec le feu du ciel dérobé aux Dieux, apparaît comme un rebelle, mais aussi comme le père de la connaissance et de toute civilisation. Rappelons que Prométhée fut puni, pour avoir osé rivaliser avec les Dieux, à être enchaîné sur le Caucase et à avoir le foie dévoré par un aigle. De même, le docteur Frankenstein, pour avoir défié à son tour les Dieux, en donnant la vie au monstre formé à partir de corps de suppliciés, faillit périr aux mains de sa créature. Et cette dernière, à laquelle le savant avait greffé par erreur le cerveau d'un criminel est irrémédiablement marquée du sceau du péché originel du fait qu'elle est l'œuvre d'un homme qui s'est substitué à Dieu. C'est ainsi que le monstre, incarné à l'écran par Boris Karloff, sème la mort dans son entourage. Devenu furieux, il tue successivement Fritz, le valet, puis le docteur Waldman et enfin l'innocente fillette qui l'avait invité à jouer avec elle au bord de l'eau. C'est cette image de la rencontre au bord de l'eau de l'innocence et de la monstruosité qui a marqué profondément le jeune Erice : « Esta fotografía resumía mi relación primera con el mito, era como una herida original, algo que está más allá de la inteligencia, en un empezar. »¹

La force de cette image s'explique sans nul doute par le fait qu'elle annonce le mal radical d'un crime qui échappe à l'entendement. Et c'est ce crime qui dans le film de Víctor Erice provoque la perplexité d'Ana dont les grands yeux dans son visage tendu vers l'écran expriment l'incompréhension.

Bien que l'on voie les fillettes en train de prier le soir dans leur chambre, la religion est très peu présente dans *L'esprit de la ruche*, et elle ne pourrait en aucune façon justifier la mort d'une enfant. C'est la raison pour laquelle, refusant le scandale de ce mal absolu, Ana, aidée à ce moment par sa sœur aînée Isabel, inconsciente du pouvoir que peuvent avoir ses paroles, cherche une explication magique. Elle se raccroche alors à la possibilité de l'existence d'un esprit immortel qu'elle pourrait convoquer en secret :

¹ In *N.D.* du 14 octobre 1973.

Emmanuel LARRAZ

Ana: ¿Por qué el monstruo mata a la niña, y por qué le matan a él?

Isabel: No lo matan, ni a la niña tampoco.

Ana: Y tú ¿Cómo lo sabes? ¿Cómo sabes que no muere?

Isabel: Porque en el cine todo es mentira. Es un truco. Además, yo lo he visto a él vivo.

Ana: ¿Dónde?

Isabel: En un sitio que yo sé, cerca del pueblo. La gente no lo puede ver. Sólo sale por la noche.

Ana: ¿Es un fantasma?

Isabel: No. Es un espíritu.

.....

Ana: Y si sólo sale por las noches, ¿Cómo puedes hablar tú con él?

Isabel: Ya te he dicho... que es un espíritu. Si eres su amiga... puedes hablar con él cuando quieras. Cierras los ojos... y le llamas... Soy Ana.

Un effet de montage sur la bande son où l'on entend à cet instant précis des bruits de pas peut laisser croire que c'est bien l'esprit qui se manifeste. Le spectateur ne comprend qu'a posteriori qu'il s'agit de Fernando, le père des fillettes qui marche de long en large dans son bureau.

Un autre effet de montage, à la fois sur la bande son et la bande image cette fois, plus avant dans le film, peut également laisser penser que c'est Ana, lorsqu'elle sort de sa chambre en pleine nuit et qu'elle se concentre en fermant les yeux, qui convoque en quelque sorte l'esprit. Il surgit à la séquence suivante sous l'apparence du fugitif qui saute du train avant d'aller se réfugier dans la bergerie abandonnée.

L'image du monstre créé par le docteur Frankenstein revient comme une hallucination vers la fin du film, lors de la fuite d'Ana dans la nuit, pour suggérer la pulsion de mort qui l'habite alors, son désir de s'identifier à la fillette tuée par le monstre dans le film de James Whale. La fin ouverte du film peut également être lue, par référence à l'interprétation magique des événements réalisée par Ana, comme apportant l'espoir d'un apaisement et d'une guérison après le traumatisme causé par la mort du fugitif.

Erice a encore une fois utilisé un effet de montage qui peut laisser imaginer une réponse de l'esprit à la requête d'Ana. Lorsque la fillette sort durant la nuit sur le balcon de sa chambre, l'on entend à nouveau sur la bande son les paroles remémorées d'Isabel, le soir de la séance de cinéma : « Si eres su amiga, puedes hablar con él cuando quieras. Cierras los ojos y le llamas: soy Ana, soy Ana. » L'on peut penser, dans cette perspective, que le sifflet d'un train lointain que l'on entend à ce moment-là est la confirmation que la petite fille a réussi à entrer en contact avec l'esprit et qu'elle n'est plus seule désormais.

LE MAL DE L'EXISTENCE

En établissant des correspondances magiques entre certains signes qu'elle perçoit dans la réalité, Ana essaie de lutter contre l'angoisse qu'ont fait naître chez elle le sentiment de solitude et la découverte du mal. A la mort incompréhensible de l'innocente fillette dans *Frankenstein, the man who made a monster*, succède le traumatisme causé par la mort du fugitif qui pour elle incarnait l'esprit. C'est dans le film d'Erice le seul être avec lequel elle a réussi à établir une relation de tendresse qui s'exprime, plus que par les mots, par le regard et les gestes. Le silence domine en effet dans *L'esprit de la ruche* et Ana ne prononce qu'une seule parole : « ¡Ten! » lorsqu'elle offre une pomme à celui qu'elle a pris sous sa protection. La fragilité de la fillette, dans un environnement hostile, est accentuée par la façon dont Víctor Erice l'a filmée, en grands plans généraux, perdue au milieu des terres labourées balayées par un vent glacial. Il est émouvant de voir la détermination de cet être fragile qui, devenu responsable du blessé, lui apporte des vêtements et des provisions et s'applique à lacer ses souliers. La rencontre avec cet étranger qui était peut-être le destinataire des lettres de Teresa, la mère d'Ana qui renonce à écrire après sa mort, illumine l'univers morne dans lequel vivait la fillette, et rompt sa solitude. Il n'y a par contre aucun moment de tendresse avec les parents qui, de façon différente, semblent tous deux absents, lointains et ne s'adressent jamais la parole de tout le film.

Dans l'une des rares séquences où le père, Fernando, bavarde avec ses deux filles alors qu'ils cueillent des champignons, il y a la présence d'un bolet vénéneux symbolisant la mort qui vient jeter un froid. Le monde

apparaît comme plein de dangers et alors que la candide petite fille se sent attirée par l'odeur du champignon, son père la met en garde :

Fijaos bien en ella. Fijaos en ese color que tiene el sombrero... en esas láminas negras. No la olvidéis, hijas, es la peor de todas... la más venenosa... Al que la prueba, no hay quien lo salve, se muere sin remisión..

Deux gros plans en plongée montrent alors le brodequin du père qui écrase le magnifique champignon et le transforme en une masse informe.

La mort est également présente à l'école dans la salle de classe présidée par un portrait de Franco surmonté d'un crucifix et où les élèves exclusivement féminines récitent avec leur maîtresse un beau poème de Rosalía de Castro qui exprime l'angoisse de l'imminence de l'anéantissement :

Ya ni rencor ni desprecio,
ya ni temor de mudanza,
tan sólo sed... , una sed
de un no sé qué que me mata.
Ríos de vida ¿do vais?
¡Aire! Que el aire me falta.
¿Qué ves en el fondo oscuro?
¿Qué ves que tiembles y callas?
¡No veo! Miro cual mira
un ciego al sol cara a cara.
Yo voy a caer en donde
Nunca el que cae se levanta.

Quant à Teresa, la mère, elle n'apparaît qu'une fois à l'écran avec Ana dans une séquence où on la voit en train de coiffer la fillette tout en répondant de façon évasive à ses questions sur la nature des esprits. Remarquons d'ailleurs que dans le scénario écrit par Victor Erice et Angel Fernández Santos, ce bref moment d'intimité entre la fillette et sa

mère n'existait même pas car il était prévu que ce soit Milagros, la servante, qui s'occupe d'Ana.

La connivence entre les deux sœurs, qui existe au début du film lorsqu'elles vont ensemble au cinéma et bavardent ensuite dans leur chambre ou lorsque Isabel souffle la réponse à Ana dans la première séquence de l'école, disparaît totalement lorsque l'aînée se moque cruellement de sa sœur cadette. Cette séquence est filmée en caméra subjective de façon à leurrer également le spectateur qui découvre par les yeux d'Ana la fenêtre entrouverte, les débris d'un pot de fleurs renversé et Isabel allongée sur le plancher. La tension a été accentuée par la bande son où l'on a entendu des bruits off inquiétants : la chute d'un corps, un cri de terreur, le grincement d'une porte, des aboiements... Ana qui est souriante au début prend peur lorsqu'elle constate que le corps de sa sœur reste inerte et elle se précipite sur la terrasse pour appeler à l'aide la servante. C'est à ce moment que deux gants énormes, ceux de l'apiculteur, filmés en plan rapproché, entrent dans le champ et vont soudain couvrir son visage. L'effet de surprise fonctionne pour le spectateur et, quant à Ana, elle découvre en se retournant Isabel, qui s'est amusée à lui faire peur et qui se met à rire nerveusement en se rendant compte de la forte impression qu'elle vient de causer.

Avant cette cruelle plaisanterie le sadisme de la sœur aînée s'était déjà manifesté dans une séquence où on la voyait prendre plaisir à serrer le cou d'un chat jusqu'à l'étouffement, se délectant de voir la pauvre bête se débattre et miauler de douleur. Ana a été profondément blessée par l'attitude agressive de sa sœur et cet incident provoque une rupture qui fait qu'elle va désormais refuser de lui adresser la parole. Au cours de la séquence qui montre les feux de la Saint Jean où l'on voit un groupe de fillettes courir et sauter joyeusement par-dessus les flammes, Ana reste seule, à l'écart. L'on peut interpréter l'arrêt sur image, au moment où l'on aperçoit Isabel sauter au dessus d'un feu, comme l'expression, en caméra subjective, de son ressentiment et du désir qu'elle a de se venger. Il s'agit simplement d'une hypothèse de lecture car le film de Víctor Erice est une œuvre énigmatique qui suggère plus qu'elle ne montre la souffrance de la fillette.

Le spectateur séduit par le regard insondable d'Ana Torrent est invité à entrer dans son univers poétique en renonçant à toute certitude. Ainsi lorsque la fillette, désespérée par la mort de son ami le fugitif, s'enfuit dans la nuit peuplée d'hallucinations, certaines images telles que le plan

rapproché du champignon vénéneux ou le reflet du monstre dans l'eau de la rivière, images qui évoquent la mort, peuvent traduire le désir qu'elle a de mourir à son tour. L'expérience douloureuse qui a conduit Ana au bord du gouffre correspond à son parcours initiatique, gage d'une renaissance ultérieure qui la verra, libérée de sa peur, assumer enfin sa propre liberté. L'opinion du metteur en scène conforte cette interprétation :

Del personaje de Ana puede decirse que recorre un itinerario que va de la dependencia absoluta a la asunción de una cierta aventura personal. Es posible hablar de esta aventura en términos de iniciación, de conocimiento, de renacimiento incluso; aunque creo que en sus últimas consecuencias, si algo la caracteriza es una suerte de misterio; algo que a nosotros espectadores al fin y al cabo, quizás sin remedio se nos escapa¹.

LE MAL DANS L'EXISTENCE : L'ESPAGNE DE 1940

Sans jamais forcer le trait, Erice montre que la pureté d'Ana et sa soif de liberté se heurtent à une réalité historique terrible, celle de l'Espagne de 1940 où la victoire des Franquistes n'avait pas apporté la paix mais la répression et la désolation. Louis Marcorelles dans un excellent article du *Monde*² intitulé *Frankenstein contre Franco*, après avoir déploré le retard avec lequel le film était arrivé en France, en 1977 seulement, soulignait que son mérite venait du fait « qu'il remonte aux sources, au point de départ, quand l'Espagne, frappée à mort après 1939, semble s'endormir dans la nuit franquiste. » Erice se souvient du fait que les adultes qu'il a connus dans son enfance étaient comme absents, comme si quelque chose s'était définitivement brisé en eux. Même ceux qui comme Fernando et Teresa appartiennent officiellement au camp des vainqueurs de la guerre civile apparaissent comme des victimes :

A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que

¹ Angel Fernández Santos et Víctor Erice : *El espíritu de la colmena*. Madrid : Elías Querejeta Ediciones, 1976, p. 148.

² *Le Monde*, n° 9.938, dimanche-lundi 9-10 janvier 1977.

nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban -los que estaban- pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados, desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión. Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no sólo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo...¹

Rappelons que le film d'Erice a été tourné alors que Franco était toujours au pouvoir et si la répression n'était plus aussi dure que dans les premières années de la dictature, la censure existait toujours. Ainsi le caractère épuré du style du cinéaste lorsqu'il évoque le contexte historique est en partie une conséquence du manque de liberté d'expression. L'on comprend cependant que le fugitif devait être ce que l'on appelait alors un « maquis », c'est-à-dire l'un de ces milliers de combattants qui ne s'étaient pas rendus après la fin officielle de la guerre, le 1^{er} avril 1939, et qui continuaient à lutter dans la clandestinité. La répression de la Garde Civile était implacable et malgré le caractère elliptique de l'évocation de la mort du fugitif, simplement suggérée par un plan unique et bref où à la lueur d'un coup de feu dans la nuit résonnent trois rafales de mitraillettes, l'on sait, par des déclarations du producteur Elías Querejeta que la censure avait songé à supprimer cette séquence qui impliquait, même de façon allusive, la Garde Civile. Il est clair que pour Ana, lorsqu'elle se retrouve ensuite en présence de son père dans la bergerie abandonnée, Fernando apparaît comme le complice des tueurs et comme un monstre coupable de la mort de son ami. Là encore, cependant, le film se contente de suggérer la rupture définitive entre Ana et son père, notamment par le jeu des regards. Les indications du scénario sont plus explicites et permettent de confirmer les intentions du cinéaste qui voulait montrer le drame vécu par Fernando lorsqu'il se rendait bien compte de l'accusation contenue dans l'attitude de sa fille :

¹ Angel Fernández Santos et Víctor Erice, *op. cit.*, p. 144.

Ana parece no oír la voz del hombre. Su visión le produce un terror profundo. Retrocede despacio, sin dejar de observarlo. El Apicultor advierte desolado el miedo que su presencia provoca en Ana. Angustiado, trata de hacerla volver en sí. La llama con energía, autoritario, deteniéndose, a lo par que hace un gesto firme con el dedo... La orden hace detenerse a la niña. El padre se acerca despacio, sonriendo levemente, tratando de borrar la violencia que acaba de imponer a la escena. La niña, como movida por un resorte, se vuelve y echa a correr. El padre la llama, dando unos pasos anonadado... Es un grito de dolor, más que una llamada...¹

Le spectateur peut être amené à penser que l'accusation muette d'Ana est finalement justifiée dans la mesure où Fernando qui appartient bien au camp des vainqueurs officiels est réellement complice de la répression. Carmen Arocena dans son excellente étude sur l'œuvre de Víctor Erice définit justement Fernando comme un « perdant » qui vit exclusivement dans le présent, enfermé dans le silence et la contemplation de la vie des abeilles, mais elle n'explicite pas suffisamment, semble-t-il, la valeur symbolique de ce personnage :

El silencio de Fernando, su incapacidad para participar en la vida social del pueblo, su aislamiento en las faenas apícolas nos dan la imagen de un perdedor. Su pasado está archivado como esas viejas fotografías pegadas en un álbum en una de las cuales aparece junto a Unamuno.²

Fernando peut être vu en effet comme la représentation des intellectuels qui par ignorance coupable ou lâcheté avaient appuyé le coup d'Etat militaire et connurent ensuite le goût amer de la victoire des franquistes. Si Fernando est donc un personnage complexe, s'il est un « perdant », il appartient également au camp des vainqueurs officiels. A l'issue de la guerre civile qui fut également une guerre de classes, il apparaît comme l'un des notables du village de Hoyuelos. Il vit de façon relativement aisée dans une maison de maître et le cocher, qui conduit le

¹ Angel Fernández Santos et Víctor Erice, *op. cit.*, p. 121.

² Carmen Arocena, *Víctor Erice*, Madrid : Ed. Cátedra, 1996, p. 106.

tilbury qui l'emmène jusqu'à la gare lorsqu'il part en voyage, l'appelle respectueusement « don Fernando ». L'on peut relever d'autres détails qui l'inscrivent bien dans le camp de ceux qui sont désormais au pouvoir. Lorsqu'il rentre chez lui et qu'il prend une revue, il s'agit de *Mundo*, une revue diffusée en Espagne par les services de propagande de l'Allemagne nazie. Lorsqu'il part en voyage, il porte un chapeau, détail vestimentaire significatif car il était fortement connoté, au début des années 40 comme signe d'appartenance au camp des vainqueurs, la propagande répétant à l'envi que les prolétaires les « rouges » désormais terrassés « ne portaient pas de chapeau ».



*Un exemple de la publicité que l'on trouvait
dans la presse madrilène en 1940*

La preuve décisive de l'adhésion de Fernando au franquisme est cependant le fait qu'il n'est nullement inquiet par la Garde Civile alors que sa veste et sa montre ont été trouvées en possession du « maquis ». Là encore, le cinéaste a épuré le scénario qui prévoyait, lors de la convocation de Fernando par le chef de la Garde Civile, une plus grande familiarité de ce dernier qui allait jusqu'à poser une main amicale sur le

dos de l'apiculteur : « El Brigada pone una mano, amistosamente, en la espalda del Apicultor, comprendiendo su estado de ánimo, sacándole un poco de sus pensamientos. »¹



Extrêmement intéressante est également la filiation intellectuelle de Fernando qui est suggérée par le montage photographique qui apparaît dans un album que feuillette Ana. L'on y voit un Fernando Fernán Gómez jeune qui incarne le personnage de Fernando en compagnie du philosophe Miguel de Unamuno, l'un des intellectuels les plus prestigieux de l'Espagne de la République. Ce montage photographique est associé à l'écran à une autre photographie de l'album où apparaît Teresa jeune et qui avait été dédiée « A mi querido misántropo », c'est-à-dire à Fernando. Une fois encore les détails sont significatifs dans ce film allusif et la dédicace que la fillette peine à lire, car il s'agit pour elle d'un mot savant : « *mi-sán-tro-po.* », permet au spectateur averti de comprendre l'adhésion qui est suggérée du jeune Fernando aux idées d'Unamuno qui

¹ Angel Fernández Santos et Victor Erice, *op. cit.*, p. 119.

pour sa part privilégiait l'étude de l'homme comme individu plutôt que comme être social. On a l'impression qu'Erice, Basque comme Unamuno, se sert de cette association d'images pour dénoncer l'attitude de certains intellectuels qui, comme Unamuno, appuyèrent le coup d'Etat du général Franco. Il s'agit d'une facette du personnage qui a été ensuite occultée par la propagande et notamment la propagande antifranquiste qui tentait d'accréditer l'idée selon laquelle les intellectuels s'étaient dans leur très grande majorité élevés contre le coup d'Etat militaire. L'attitude d'Unamuno ne fut pas d'une très grande cohérence. Auréolé à l'époque de la proclamation de la Seconde République, en 1931, du prestige que lui avait conféré l'exil auquel l'avait contraint le dictateur Miguel Primo de Rivera, le père du fondateur de la Phalange, José Antonio Primo de Rivera, le philosophe avait reçu le titre de *Citoyen d'honneur de la République*. Rétabli dans son poste de Recteur de l'Université de Salamanque d'où l'avait chassé le dictateur, il fut très vite déçu, semble-t-il par les « désordres » que provoquait la politique de la République. Il vit donc avec sympathie l'intervention de l'armée. En septembre 1936, il est l'un des signataires en sa qualité de Recteur du *Message de l'Université de Salamanque aux universités et académies du monde à propos de la guerre civile espagnole*, qui justifie le coup d'Etat et qui a un très grand retentissement étant donnée la célébrité d'Unamuno. Le gouvernement de la République l'avait déjà démis symboliquement de ses fonctions de Recteur par un décret du 23 août lorsque l'on avait appris qu'il avait, le 18 juillet, applaudi à la déclaration officielle de l'état de guerre proclamé sur la *Plaza Mayor* de Salamanque et accepté des nouvelles autorités un poste de conseiller municipal. Dans son étude sur *La littérature fasciste espagnole* Julio Rodríguez Puértolas cite également des prises de position publiques de Miguel de Unamuno contre le camp républicain et notamment une déclaration au journal *Le Matin*, en septembre 1936 :

Se habla de una guerra de ideas, pero en esta guerra no hay ninguna idea a debatir. Se trata de vencer a un tirano. Se habla de una tregua, pero no es posible... No hay gobierno en Madrid; hay solamente bandas armadas, que cometen todas las atrocidades posibles. El poder está en las manos de los presidiarios que fueron libertados y empuñaron las armas. Azaña nada representa... Es el gran responsable de lo que acontece...¹

¹ Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española*, Madrid : Edition Akal, 1986, volumen 1 - Historia, pp. 121-122.

Il est vrai que lorsque le philosophe comprit, un peu tard, qu'il s'était trompé, il réagit avec éclat lors d'une cérémonie qu'il présidait, le 12 octobre 1936, à l'Université, à l'occasion de la célébration du *Día de la Raza*, en compagnie de toutes les autorités civiles, militaires et religieuses et notamment de l'épouse du général Franco. Réagissant au cri de *¡Viva la Muerte!* du général Millán Astray, le fondateur de la Légion Etrangère au Maroc, il improvisa un discours devenu célèbre et dans lequel il prenait enfin ses distances avec les franquistes, non sans courage, en prédisant qu'ils vaincraient probablement car ils possédaient la force brutale mais qu'ils ne convaincraient pas car ni le droit ni la raison n'étaient de leur côté :

Callar, a veces, significa mentir, porque el silencio puede interpretarse como aquiescencia... Acabo de oír el grito necrófilo y sin sentido de *¡Viva la Muerte!* Esto me suena lo mismo que *¡Muera la Vida!* Y yo, que me he pasado toda la vida creando paradojas que provocaron el enojo de los que no las comprendieron, he de decirles, como autoridad en la materia, que esta ridícula paradoja me parece repelente... El general Millán Astray es un inválido. No es preciso decirlo en tono más bajo. Es un inválido de guerra. También lo fue Cervantes. Pero los extremos no sirven como norma. Me duele pensar que el general Millán Astray pueda dictar las normas de psicología de las masas. Un inválido que carezca de la grandeza espiritual de Cervantes... suele sentirse aliviado viendo cómo aumenta el número de mutilados alrededor de él... El general Millán Astray quisiera crear una España Nueva -creación negativa sin duda- según su propia imagen. Y por ello desearía ver a España mutilada, como inconscientemente dio a entender.

Al llegar aquí, el general aludido interrumpió a Unamuno para gritar *¡Muera la inteligencia!*, corregido por Pemán del siguiente modo: «¡No! *¡Viva la inteligencia!* *¡Mueran los malos intelectuales!* » Unamuno pudo, por fin, continuar:

Este es el templo de la inteligencia. Y Yo soy su sumo sacerdote. Vosotros estáis profanando su sagrado recinto... Venceréis pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis, porque convencer significa persuadir. Y para persuadir,

necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil pedir os que penséis en España. He dicho.¹

Il est curieux de constater que le philosophe Erich Fromm, dans son étude sur *Le cœur de l'homme*, cite assez longuement le récit que fait de cet incident l'historien Hugh Thomas dans son étude sur la guerre civile espagnole, *The Spanish Civil War*², pour affirmer qu'Unamuno avait, ce jour-là « touché au cœur même du mal » en parlant du caractère nécrophile du cri poussé par le général Millán Astray, car « il n'existe pas de différence plus radicale entre les hommes, affirme-t-il, tant sur le plan psychologique que sur le plan moral, que celle qui sépare ceux qui aiment la mort de ceux qui aiment la vie, les *nécrophiles* des *biophiles*. »³

La ruche de verre que Fernando observe dans sa propre maison peut être vue comme une métaphore de l'univers concentrationnaire qui avait été instauré en Espagne, après 1939, lorsque les consignes des vainqueurs préconisaient l'élimination des « rouges » et l'établissement d'un ordre nouveau béni par le Pape lui-même qui avait salué la victoire de Franco. Pie XII avait formé des vœux pour le succès de la Nouvelle Espagne et assurait les Espagnols que « Dieu dans sa miséricorde, daignera conduire l'Espagne sur le chemin assuré de leur traditionnelle et catholique grandeur »⁴. Dans cette Espagne inhumaine comme une ruche, il y avait tout d'abord la maison-ruche dans laquelle vit l'apiculteur avec sa famille. L'utilisation pour les vitres des fenêtres de losanges hexagonaux de couleur ambrée qui rappellent les alvéoles des rayons de miel suggère qu'il y a bien homologie entre les deux espaces de l'enfermement, le familial et le national. Le personnage de Teresa avoue dans l'une des lettres qu'elle envoie à un correspondant mystérieux que la famille ne fait que « survivre » dans cette maison chargée d'absences et où elle craint « d'avoir perdu à jamais la capacité de sentir vraiment la vie ».

¹ Cette longue citation est tirée du livre de Julio Rodríguez Puértolas, pp. 122-123.

² *The Spanish Civil War*, New-York : Harper and Row, 1961.

³ Erich Fromm, *Le cœur de l'homme. Sa propension au bien et au mal*, Paris : Petite bibliothèque Payot, 1964, p. 45.

⁴ Publié dans *ABC* du 14 avril 1939. Voir Daniel Sueiro et Bernardo Diaz Nosty, *Historia del franquismo*, Madrid : Ediciones Sedmay, 1977, vol. 1, p. 9.

Le cinéaste a maintes fois déclaré que le titre même du film lui avait été inspiré par une formule qu'il avait trouvée dans *La vie des abeilles* de Maeterlinck. Et les paroles que Fernando prononce, en voix intérieure, alors qu'il écrit, le soir, à la lueur de la lampe à pétrole, correspondent à la traduction littérale d'un passage de *La vie des abeilles* :

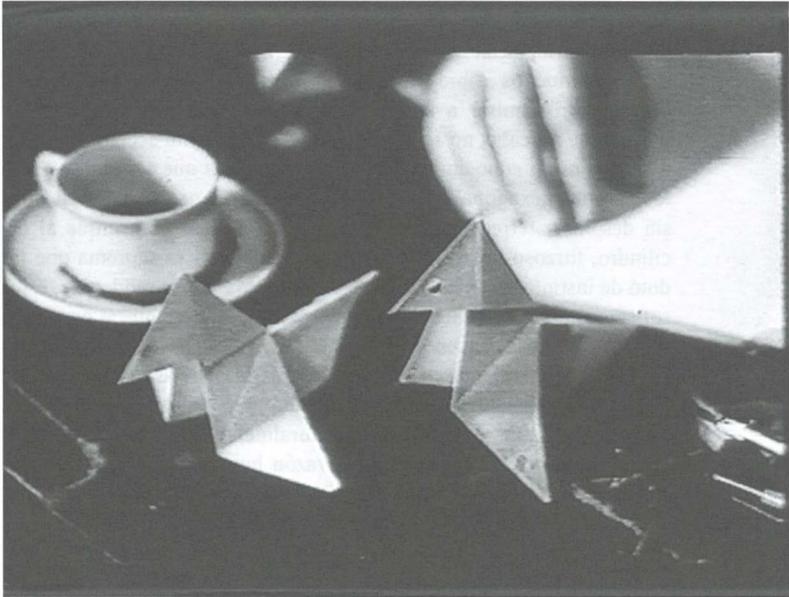
Quelqu'un à qui je montrais dernièrement dans une de mes ruches de verre, le mouvement de cette roue aussi visible que la grande roue d'une horloge, quelqu'un qui voyait à nu l'agitation innombrable des rayons, le trémoussement perpétuel, énigmatique et fou des nourrices sur la chambre à couvain, les passerelles et les échelles animées que forment les cirières, les spirales envahissantes de la reine, l'activité diverse et incessante de la foule, l'effort impitoyable et inutile, les allées et venues accablées d'ardeur, le sommeil ignoré hormis dans des berceaux que déjà guette le travail de demain, le repos même de la mort éloigné d'un séjour qui n'admet ni malades ni tombeaux, quelqu'un qui regardant ces choses, l'étonnement passé, ne tardait pas à détourner ses yeux où se lisait je ne sais quel effroi attristé.

« L'effroi attristé », que l'apiculteur reprend à son compte, s'explique dans le film d'Erica par la ressemblance entre l'univers implacable de la ruche et celui que Franco puis ses alliés allaient tenter d'imposer non seulement en Espagne mais dans toute l'Europe. La guerre d'Espagne apparaît alors comme le prélude à la Seconde Guerre Mondiale qui vit l'instauration de systèmes totalitaires qui rappellent l'organisation terrifiante de la ruche et l'on peut citer à ce propos Annah Arendt qui rappelle que si la loi est l'essence du gouvernement constitutionnel ou républicain, la terreur constitue celle du gouvernement totalitaire : « La terreur fige les hommes de manière à libérer la voie pour le processus naturel ou historique. Elle élimine les individus pour le bien de l'espèce ; elle sacrifie les hommes pour le bien de l'humanité.¹ »

Par ailleurs, la reprise vers la fin du film des paroles que Fernando avait déjà écrites sur le cahier qu'il rature, à partir de l'observation de la ruche de verre, suggère que sa réflexion n'a nullement avancé et qu'elle est aussi stérile que l'agitation perpétuelle des abeilles. Un détail, qui

¹ *La nature du totalitarisme*, Paris : Ed. Payot, 1990, p. 102.

apparaissait dès la première évocation des nuits blanches de l'apiculteur à son bureau, pourrait être révélateur du caractère stérile de ses réflexions. Il s'agit de la présence surprenante de deux cocottes en papier, filmées en gros plan et en plongée, près de la tasse de café, sur la table de travail où l'apiculteur a fini par s'assoupir. Les connaisseurs de l'œuvre d'Unamuno ne peuvent s'empêcher de penser, à partir de ces objets dérisoires qui sont souvent confectionnés par ceux qui cherchent à tuer le temps, à l'un des textes de jeunesse du philosophe, *Apuntes para un tratado de cocotología*, qui est attribué avec humour à un pseudo intellectuel, don Fulgencio. Il est clair que ces cocottes en papier, non prévues dans le scénario, ont été ajoutées au tournage « aux restes dispersés de cette sorte de naufrage nocturne quotidien », comme une touche d'humour.



Rappelons que, selon un raisonnement délirant, don Fulgencio prétendait s'appuyer sur la perfection des cocottes pour combattre les défenseurs du darwinisme, de même qu'il s'appuyait curieusement sur le caractère admirable de l'agencement des alvéoles dans les rayons de miel pour proclamer la perfection de la création divine :

Ha surgido en modernos tiempos una secta proterva e impía llamada trasformismo, darwinismo o evolucionismo -que con estos y otros tan pomposos nombres se engalana-, que en su ceguera y arrogancia pretende que las especies hoy existentes se han producido todas, todas, incluso la humana, unas de otras a partir de las más sencillas e imperfectas y ascendiendo a las más perfectas y complicadas. Pocas veces se ha visto error más nefasto.

Y ¿qué nos dice el flamante trasformismo acerca de la pajarita de papel? ¿Podrá hacernos creer que tan perfecto ser se engendra evolutivamente y no que surgiese de una sola vez y como por ensalmo con las perfecciones todas que hoy atesora... ¿Qué más? Hay un hecho admirabilísimo, fuente de admiración para todo verdadero sabio, que ha servido a esos falseadores para uno de sus más artificiosos sofismas. El hecho es el de lo maravillosamente dispuestas que están las celdillas de los panales de abejas en prismas hexagonales, que son las construcciones que acercándose más a los cilindros desplazan menos terreno. ¡Maravillosa economía del espacio! Muchos sabios modestos, profundos y piadosos, se han detenido en admirar a la Providencia en esta maravillosa traza, y puesto que no cabe, no siendo llevado de un espíritu sectario, atribuir a las abejas un conocimiento tal de la geometría que sepan cómo son los prismas hexagonales las figuras que mejor encajan unas en otras sin desplazar terreno y ofrecen el hueco que más se acerque al del cilindro, forzoso nos es ver en ello una Inteligencia suprema que las dotó de instinto. Pero he aquí que vienen estos sabios modernos, estos sofistas aparatosos y henchidos de presunción arrogante, y nos dicen que las avispas hacen cilíndricas sus celdillas dejando huecos intermedios, perdiendo terreno, y que si las abejas *han llegado* a hacerlas hexagonales es porque apretando unos canutillos contra otros acaban por tomar ellos mismos, naturalmente la forma de prismas hexagonales... ¡Oh ceguera de la razón humana, y a qué extremos conduces a los infelices mortales! ¡Oh astucias del Enemigo malo!¹

¹ Miguel de Unamuno, *Apuntes para un tratado de cocotología*, in *Obras Completas*, Madrid : Ed. Escelicer, 1966, volume II, pp. 423-425.

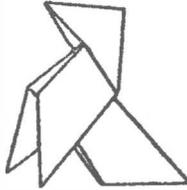


Fig. 1.—Neutro.

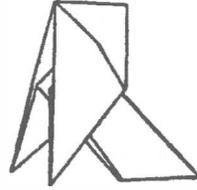


Fig. 2.—Hermafrodita

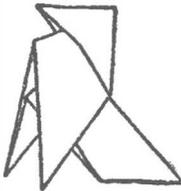


Fig. 3.—Hembra

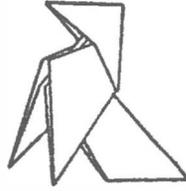


Fig. 4.—Macho

Illustration de *Apuntes para un tratado de cocotología*¹

Cette nouvelle allusion à Unamuno est bien la preuve de l'intérêt d'Erice pour cet autre Basque, brillant et contradictoire qu'il avait déjà durement critiqué. Lorsqu'il n'était pas encore réalisateur et qu'il exerçait la critique dans la revue madrilène *Nuestro Cine*, il avait dénoncé, à propos de l'adaptation à l'écran du roman d'Unamuno, *La tía Tula*, en 1964, pour le centenaire de la naissance de l'écrivain, « son individualisme féroce, les composantes irrationalistes de sa pensée » ainsi que « son exaltation mystique de la solitude ».

L'élaboration du personnage de Fernando semble donc avoir été influencée par certains traits de caractère d'Unamuno. Dans une oeuvre aussi subtile et polyphonique que *L'esprit de la ruche*, le personnage qu'interprète Fernando Fernán Gómez, ce vainqueur dérisoire d'une guerre fratricide et ce penseur raté qui par ailleurs a complètement échoué dans sa vie personnelle, pose le problème de la responsabilité de certains intellectuels et du mal qui peut naître de l'influence qu'ils exercent alors

¹ Miguel de Unamuno, *Apuntes para un tratado de cocotología*, in *Obras Completas*, Madrid : Ed. Escelicer, 1966, volume II, p. 428.

qu'ils sont incapables de saisir la portée de certains événements décisifs de l'histoire. Comment se fit-il, par exemple, que l'un des penseurs espagnols les plus prestigieux ne comprît pas, en juillet 1936, ce que comprirent, parmi les gens du peuple, des millions de ses compatriotes ? L'on sait que beaucoup étaient alors analphabètes mais ils firent preuve dans ces circonstances critiques d'une culture politique bien supérieure à celle du très savant Recteur de l'Université de Salamanque...